

# Paula Cristina Somenzari Almozara

Artista visual, professora e pesquisadora da Faculdade de Artes Visuais. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa e Extensão do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas. Doutora em Educação na Área de “Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte” e Mestre em Artes pela Unicamp.

## RESUMO

O artigo realiza uma reflexão sobre a noção de “(foto)gráfica” como cotejamento, subterfúgio e provocação para enfrentar poeticamente as categorizações de gênero e a historicização dos meios, partindo de percepções sobre o trabalho de outros artistas e experiências práticas pessoais, contribuindo, assim, como artista, para pensar e refletir sobre os processos contemporâneos, que exploram princípios materiais e técnicos relacionados a fotografia e a imagem impressa.

Palavras-chave: *Fotografia, gravura, processos poéticos*

## ABSTRACT

The article presents a reflection on the notion of “(photo)graphic” as mutual comparison and subterfuge to confront and explore poetically gender categorizations, the historicizing media, creating tensions and strains on certain materials and technical principles, thus contributing through perceptions and practical experiences to reflect about our relations with contemporary processes

Keywords: *Photography, engraving, poetical process*

# “(Foto)gráfica”: Cotejamento, provocação e subterfúgio

A noção de “(foto)gráfica” é um cotejamento, ou seja, um processo de comparação entre elementos e objetos culturais, com ressonâncias e repercussões nas poéticas artísticas, que enfatiza a materialidade *na* e *para* a construção signíca.

A materialidade é vista, aqui, como algo que está relacionada com o modo de lidar com a historicidade dos meios e as tensões estabelecidas por procedimentos que, por vezes, não são reconhecidos como pertencentes a um contexto artístico pré-determinado e/ou definido, no qual podem incorrer, por exemplo, aparatos industriais ou mecanizados.

A expressão “(foto)gráfica” trata, portanto, de uma provocação, que, entre outras coisas, acede a uma reflexão visual sobre o embate entre originalidade e reprodutibilidade, em que a produção contemporânea é uma espécie de gerador de significados que ressalta a estrutura operacional-formal da obra em diálogo com a cultura, questionando valorações de gênero, que podem ser discutidas e até mesmo utilizadas como estrutura simbólica.

A justaposição dos termos “foto” e “gráfica” é também uma espécie de subterfúgio que procura evidenciar as ligações entre as técnicas de gravura, os novos meios relacionados às impressões digitais, à gráfica comercial/

industrial, à imprensa, ao livro (livro objeto, livro de artista, etc.) e à conexão latente, e, às vezes, não tão óbvia, desses meios com a fotografia, buscando uma ampliação das possibilidades envolvidas na instauração da obra em consequentes e inevitáveis “contaminações” processuais para a constituição do múltiplo, de objetos, de instalações e/ou outros procedimentos nos quais são possíveis encontrar referências ou utilização explícita da imagem impressa e/ou tecnológica.

Assim, as “contaminações” são pensadas como situações que evocam o livre trânsito entre a materialidade e o pensamento, por meio das quais os processos estabelecem-se como potência poética diante de uma situação relacional<sup>1</sup> conectados a proposições histórico-culturais, sejam elas individuais e/ou coletivas.

<sup>1</sup> BOURRIAUD, 2009

### **Embates iniciais**

Para refletir sobre uma ideia de “(foto)gráfica”, no entanto, é inevitável enfrentar uma contextualização sobre os procedimentos técnicos da gravura, que estavam associados a uma função social muito mais ligada à “comunicação de massa”, de modo preponderante à divulgação de outras obras, à ilustração, à documentação (cartografia e imprensa) etc. do que propriamente a uma linguagem expressiva autônoma. No entanto, artistas como Rembrandt, no século XVII, e Goya, no século XIX, colaboraram para que a gravura fosse percebida como meio de expressão por excelência, o que leva à percepção de que o interesse dos artistas por um determinado meio estava (e está) conectado às suas necessidades poéticas que se sobrepõem às necessidades classificatórias do sistema de colecionismo ou mercadológico.

Embora artistas, ao longo do tempo, tenham empreendido digressões gráficas, impelidos e fascinados pelas características visuais e pelo poder de disseminação da gravura, superando determinações e imposições características do duopólio pautado pela pintura e escultura, ainda hoje, recai sobre o meio impresso uma visão genérica e estereotipada que se ressentem na e com relação ao mercado que situa os processos baseadas na reprodutibilidade técnica em subserviência às obras realizadas por processos não reprodutíveis, na qual a obra única e original é exaltada.

Nesse sentido, os procedimentos vinculados à impressão e ao múltiplo necessitam ser vistos como componentes de um sistema muito mais complexo do que os estabelecidos e ligados a uma visão expressa apenas pela relação “original versus cópia”. Em um texto clássico, “O valor crítico da ‘gravura de tradução’” Giulio Carlo Argan<sup>2</sup> aponta elementos que impactam diretamente sobre o estereótipo de “subespécie” impetrado a gravura desvelando as origens pelas quais o mercado estabelece certas reservas com relação a ideia de múltiplo ou de reprodutibilidade:

<sup>2</sup> ARGAN, 2004, p. 16-21

A reprodução por gravura não é, de fato, uma subespécie da réplica ou da cópia, mas implica uma problemática bastante diferente, que tem a sua importância para a história da teoria e da crítica de arte. A réplica e a cópia pressupõem simplesmente a ideia de que determinado procedimento operativo que produziu certo resultado possa ser repetido dando lugar a um resultado idêntico; se, no entanto, a qualidade da réplica ou da cópia parecer inferior àquela da invenção inicial, esse fato é imputado à escassa habilidade ou precisão do executante, e não ao princípio de que a obra de arte seja, por sua própria natureza, irrepetível. O conceito segundo o qual a repetição, mesmo feita pelo próprio artista, seria sempre e necessariamente inferior à invenção primeira surge apenas no século XVIII, na teoria de crítica de Richardson, e **como defesa as falsificações que invadiam o mercado de arte inglês**. (grifo meu)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> ARGAN, 2004, p. 16

Assim como a gravura, a fotografia também enfrentou fortes questões concernentes a sua consideração (ou não) como “objeto de arte” ou gênero artístico, ainda mais dificultada pela constituição mecânica da imagem e pela própria maneira de se perceber ou lidar com técnicas cujos resultados imagéticos podiam ser ao mesmo tempo documento e arte, múltiplo e original. Considerando que a fotografia, tanto como a gravura, “opera em outros espaços do discurso que não estritamente artísticos: o espaço da reportagem, da viagem, do arquivo e até da ciência”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup>DAMISCH, 2012, p.13

Os conceitos de originalidade e reproduzibilidade, por contingências estéticas, filosóficas e sociais, foram exaustivamente discutidos, motivando ferrenhos embates sobre o estatuto da imagem impressa e tecnológica, que ora era refutada, ora exaltada, ora estimulada em suas características mais inovadoras que estabeleciam “ruídos” sobre modelos já conhecidos.

Walter Benjamin, por volta da década de 30 do século XX, em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” afirmou que parecia “equivocada e confusa a polêmica travada, no século XIX, entre a pintura e a fotografia sobre a obra de arte e seus produtos”<sup>5</sup>, uma vez que a fotografia “expressava uma revolução mundial” e que tal revolução era algo da qual “nenhum dos dois grupos adversários” tinha consciência<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> BENJAMIN, 2012, p. 18

<sup>6</sup> Idem, p.18

Ecos dessa divisão e de uma inconsciência história pairam sobre algumas abordagens que consideram a imagem impressa e/ou a fotografia digital como subprodutos artísticos, ainda mais por estarem integrados a vida contemporânea em uma escala sem precedentes.

Por esse viés, a gravura e a fotografia estão conectadas a uma viragem tecnológica, em que toda a celeuma em torno da reproduzibilidade e das imagens múltiplas é vivificada de modo orgânico pelos artistas contemporâneos, pois está imbricada estrategicamente no modo como estabelecem relações que dissipam “campos disciplinares tradicionais” em favor de respostas formais à problemas individuais e ou coletivos que é “sinal de uma mudança de atitude em relação aos suportes disponíveis”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> BOURRIAUD, 2011. p. 130



Imagem 1: Paula Almozara, *Paisagem-percurso*, 2014. Transferência sobre chapa de alumínio reciclado, resina acrílica, colagem, montado em caixa de madeira laqueada preta. Foto do acervo da artista.

### Processos e experimentações

Estudando certas práticas dentro de minha própria história com os processos da gravura e da fotografia, as ideias de contaminação como elemento de amplificação e ruptura de gêneros e categorias implicaram em experiências que me conduziram a uma manipulação dos sistemas de produção gráfica para explorar materiais alternativos e, portanto, pesquisar outros suportes disponíveis e que não eram exatamente pertencentes a um contexto artístico tradicional. Nesse caso, as pesquisas que realizei encaminharam-me para a utilização de materiais presentes na indústria gráfica, mais precisamente, ao chamado *Computer to Plate (CTP)*, “do computador para chapa” em tradução literal.

Trata-se de uma matriz de poliéster e/ou papel em que a imagem digital é impressa através de uma impressora laser comum, na qual uma microscópica camada de polímero, que forma a imagem, é depositada sobre a matriz tornando-a propensa a gerar impressões por transferência, por meio da ideia de repulsão água-óleo que de certo modo remete aos fundamentos da litografia, mas que evita uma série de produtos químicos presentes nos procedimentos usados na gravura.

Os trabalhos, como em “Paisagem-percurso” de 2014 (Imagem 1), realizados por esse processo são híbridos, ou seja, constituídos por princípios da gravura e da fotografia e definidos pelo fato de que não são uma mistura que anula os elementos envolvidos, mas que carregam em si características de todos os elementos, constituindo o percurso. Nesse âmbito técnico, passei a defini-los de modo mais enfático como “transferências”, para tornar patente a ideia construtiva da imagem, que se estabelece fortemente pelas marcas do percurso (da imagem digital a imagem impressa) e dos materiais como portadores de memória, dialogando com referências tanto das artes gráficas como da fotografia.

No contexto exposto até o momento e no que concerne à prática artística contemporânea o interesse é justamente revelar, perverter, usar ou questionar a história, o mercado e a cultura em situações que estão relacionadas à potência poética do que se pretende entender por “(foto)gráfica”, explorando o que Bourriaud (2009) definiu como uma exacerbação da tipologia da “pós-produção”, que reorganiza ou reorienta novas relações com a cultura em geral e também com o próprio sistema das artes em si, abolindo “as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada)”<sup>8</sup>.

Assim, ocorre uma ressignificação dos modos de produção que seleciona “objetos culturais” e processos históricos, no caso a gravura e a fotografia, para inseri-los em contextos amplos, tais como os de reprogramar obras existentes, habitar estilos e formas historicizadas, usar imagens pré-existentes, utilizar a sociedade como um repertório de formas, recorrer à moda, aos meios de comunicação e à produção em massa<sup>9</sup>, nutrindo-se também de uma ampliação de suportes e contextos de apresentação.

Em decorrência, ampliam-se, inclusive, os espaços de produção, elaboração, construção e instauração, assim, o laboratório, o ateliê e o sítio expositivo, que são espaços atávicos aos meios, tornam-se também espaços móveis de articulação e compartilhamento, sendo muito mais do que simplesmente locais estáticos de produção e exibição.

Tal situação pode ser observada, por exemplo, no modo de trabalhar de artistas como Sebastián Romo (Cidade do México, 1973). Na instalação “Máquina aceleradora de ficções” de 2011 (Imagem 2), Romo apresenta lado a lado, de modo evidente, o “espaço de produção” (o ateliê) e o “espaço de ficção” (set de filmagem), o que permite que ambos sejam entendidos como simulacros da experiência poética e da reestruturação de significados. O interesse dessa

<sup>8</sup> BOURRIAUD, 2009, p. 8

<sup>9</sup> Idem

**Imagem 2: Sebastián Romo. Projeto para a instalação *Máquina aceleradora de ficções* 2011. Desenho sobre papel em caderno de anotações.**

**Fonte:** Frame de vídeo 4'50"; ref. ROMO, 2011

**Disponível em:** <http://youtu.be/9431BGF834U>



**Imagem 3: Pedro Hurpia. *Coleção de Vistas*, 2014. Pigmento sobre papel algodão W. Turner 310 g/m<sup>2</sup>, placa de metal, caixa de madeira e óleo sobre tela. Dimensões: 30 x 66,2 x 23cm. Fonte: imagem cedida por Pedro Hurpia.**

---

<sup>10</sup>ROMO, 2011

proposição reside no fato do artista abarcar um grande contingente de imagens que se apoiam em termos culturais e históricos na fotografia como documento e como arte, nos mapas topográficos e geográficos, nos marcos e bandeiras (como símbolos gráficos), mas também no cinema como ficção e constituição de uma narrativa não fílmica mas material-visual baseada em elementos da tradição do cinema, da fotografia, do uso dos espaços e das imagens tecnológicas. A instalação realizada para a 8ª Bienal do Mercosul<sup>10</sup> demonstra por conseguinte que todos os objetos utilizados estão situados dentro de um “jogo” de apropriações e contaminações que exploram elementos historicizados.

O uso do termo “historicizado” é também um subterfúgio, que distingue determinados processos que estão fortemente marcados por uma carga histórica consolidada que se relaciona às construções poéticas para criar novos sentidos.

Nesse contexto, a noção de “(foto)gráfica” permite considerar expansões e contaminações que envolvem os “domínios” da instalação, do cinema, da pintura e da escultura, e que pode também ser muito bem exemplificado pelo trabalho de Pedro Hurpia (Brasília, 1976).

Na obra “Coleção de Vistas” de 2014 (Imagem 3) verifica-se a importância que o artista confere à impressão fotográfica sobre papel algodão que cria uma textura muito próxima à da imagem/textura pictórica, inclusive no que concerne, implicitamente, a descrição técnica proposta por Hurpia: “pigmento sobre papel algodão W. Turner 310 g/m<sup>2</sup>”. E depois na forma como apresenta a “relação” de escalas de cor das fotografias que são realizadas aí sim por meio da pintura, utilizando uma técnica absolutamente característica e representativa desse gênero, o “óleo sobre tela”, que é incorporada à uma caixa-objeto. Essa escala de cor é uma representação técnica que possui uma construção geométrica, passível de reprodução manual.

Embora toda a materialidade da obra aponte para sua constituição como múltiplo, o artista não se vale dessa potência. As “citações” visuais são conectadas a história dos materiais, por um viés no qual a pintura e a fotografia são vistas como meios por excelência da elaboração conceitual de uma noção paisagística.

Da força polissêmica desse trabalho, investida pelo “tema” e pelos materiais, advêm outras questões, como a ideia de “coleção”, que é criada propositalmente no espaço interno da caixa, levando a uma nova possibilidade conceitual que é a da relação do “arquivo” com a fotografia, mas também a conformação da ideia de um espaço “expositivo” portátil, que pode advir de uma citação à Duchamp a partir de “Boîte-en-valise” (1935-41). Enfim, trata-se, de um objeto que é “detonador” de infinitas leituras que são ativadas por um repertório histórico/cultural aberto a discussões.



**Imagem 4: Marcelo Moscheta. *Le Cabinet Du Bois Brésilien*, X-172-9, 2009/2010. Monotipia com papel carbono sobre gravura em metal e carimbo, Dimensões 40 x 40 cm cada. Série com sessenta imagens. Fonte: imagem cedida pelo artista**



Outro artista cujo trabalho é fundamentado por pesquisas materiais e técnicas voltadas para a gravura e a fotografia é Marcelo Moscheta (São José do Rio Preto, 1976).

<sup>11</sup> RESENDE, 2011, p. 125

Artista profícuo, Moscheta, parte de um desejo profundo “de organizar as coisas e entender o mundo”<sup>11</sup>, assim, elencar apenas um trabalho dentro de sua enorme produção trata-se de uma tarefa complexa. Apesar disso, considero como sintomáticas para esse estudo, duas séries que são de grande duração e transcorreram entre os anos 2007 a 2012, acontecendo de modo quase simultâneo em meio a outras tantas produções.

São trabalhos que sintetizam e demonstram o uso conjunto da gravura e da fotografia que se coadunam de modo explícito, produzindo não apenas ligações técnicas entre si, mas abarcam conceitos que catalisam o cerne histórico/cultural de cada procedimento utilizado.

Uma dessas séries é “Le Cabinet du Bois Brésilien” de 2009-10 (Imagem 4), um conjunto gráfico formado por sessenta “peças” (que apresenta diversas

espécies de árvores brasileiras), nas quais o artista utilizou a gravura em metal e a fotografia, esta, no caso, serviu como base para um desenho de transferência com papel carbono, procedimento que o artista nomeou como monotipia, não apenas pelo caráter gráfico, mas, principalmente, por ser um processo irrepetível.

Nesse caso, a monotipia pode ser descrita pelo uso de uma “matriz” fotográfica que representa uma das espécies de árvore do “Cabinet”, sobre a qual o ato de “desenhar” com pressão através do papel carbono transfere a imagem “matriz” para o suporte final, podendo ocorrer nesse interstício situações que escapam ao controle total do artista, pois a pressão e os traços variam enormemente mesmo que o “desenho” seja realizado com base uma base fotográfica.

O suporte para o qual a imagem é transferida possui uma impressão em gravura em metal, na qual observa-se uma estrutura formatada para receber o desenho/monotipia em uma espécie de cena fixa, que apresenta indícios de representação de solo e de vegetação, sobressaindo-se na parte superior um “quadro” de informações semelhante a uma prancha utilizada para catalogação de espécimes. Essa cena de fundo repete-se nas sessenta peças que formam o conjunto, alterando-se apenas a numeração realizada por um carimbo presente dentro do “quadro” superior, e que identifica cada árvore/espécime apresentada pelo conjunto.

Essa apropriação de sistemas de ordenação torna clara a concepção de tiragem representada pela cena de fundo, ou seja, de elemento repetível, que dá unidade ao conjunto, mas há uma quebra dessa noção de reprodutibilidade técnica, quando cada peça é diferenciada uma da outra por meio da figura central (espécime de árvore brasileira) e da ordenação numérica que se altera e cujas técnicas escolhidas, a monotipia e o carimbo, são procedimentos que carregam em si a imprevisibilidade e o acaso que estabelece que cada peça seja única.

O que se tem são várias indicações sógnicas que vão desde uma utilização dos meios técnicos passíveis de reprodutibilidade para alcançar a unicidade, estabelecido pela justaposição da cópia representada pela gravura em metal e do original representado pela monotipia, até um reconhecimento de processos eminentemente científicos, como a ordenação e catalogação que pode representar uma história individual (o contato do artista com procedimentos científicos), mas também coletiva, com imagens que dizem respeito a um determinado país ou lugar, além de uma referência que pode passar despercebida, mas que é revelada pelo uso do carbono azul, não apenas como uma indicação de marcas antigas de arquivo, mas como uma citação à cianotipia, técnica pré-fotográfica que foi usada sistematicamente como processo para catalogação de espécimes na área de botânica e deu origem posterior as impressões em heliografia.

A série “Carbon Heritage” de 2007-12 (Imagem 5), por sua vez, apresenta de modo enfático a fotografia e não mais a gravura em metal como cena em que a imagem da árvore atua formalmente pelo mesmo processo de “monotipia”, ocorrendo mais evidentemente, nesse caso, um processo de localização, embora a ideia de “catalogação” esteja ainda presente.

A fotografia, nessa série, indica o registro ou a documentação de um acontecimento – o artista esteve no local, o local foi registrado, o local existe realmente etc. –, ao mesmo tempo em que a imagem gráfica da árvore se torna um elemento ficcional, que segundo o artista pode nem existir concorrendo para que o desenho/imaginação se sobreponha (literalmente) a fotografia/realidade:

Nas fotografias da série Carbon Heritage, as árvores são apagadas da paisagem e depois são desenhadas por transferência da imagem através do papel carbono azul, usando a técnica da monotipia. Com isso, manipulo as árvores em seus lugares originais ou então “planto” as árvores em lugares onde acho ideal para a composição e até mesmo, em fotos que não havia árvore nenhuma. Faço assim, uma intervenção na paisagem original para criar uma composição ideal e dar um tom mais equilibrado ao conjunto.

**Imagem 5: Marcelo Moscheta, *Carbon Heritage*, 12-049, 2007/2012. Monotipia com papel carbono sobre impressão em papel fotográfico de algodão e carimbo. Dimensões 53 x 50 cm cada. Fonte: imagem cedida pelo artista.**



CARBON HERITAGE  
BRAZIL

A questão levantada pelo conjunto de obras da série Carbon Heritage, refere-se primeiro ao papel do artista que tem o objetivo de recriar aquilo que vê através de sua subjetividade (pois as paisagens são uma “quase” verdade... e gosto de misturar aquelas em que árvores foram retiradas com aquelas em que foram inseridas para deixar o público confuso diante da minha decisão). O papel da fotografia enquanto representação fiel do mundo e a intersecção com o desenho mediado pela imagem fotográfica, também entram nessa questão.<sup>12</sup>

<sup>12</sup>MOSCHETA, 2015

### **Possíveis conclusões**

Por meio das experiências e dos processos apresentados, a constituição da expressão “(foto)gráfica” foi pensada para provocar um estranhamento que se configura pela ideia de citar categorias e técnicas, com o objetivo de demonstrar e exacerbar o diálogo intermediário e, em face, disso estabelecer uma situação relacional ou uma construção expandida de significados e sentidos oferecidos pelas obras, que se constituem como “ferramentas servindo para operações pontuais” em contraposição as “disciplinas artísticas” que “permaneciam em universos autônomos e paralelos”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup>BOURRIAUD, 2011. p. 130

De certo modo, ao citar duas grandes vertentes técnicas e processuais, a gravura e a fotografia, em vista de uma ideia de “(foto)gráfica”, o que se tem é uma proposição que impele a pensar que os gêneros e as categorias interessam muito mais aos artistas contemporâneos como forma de acessar a historicidade e a materialidade dos meios para mover a construção poética e redes significativas.

Assim, os artistas Sebastián Romo, Pedro Hurpia e Marcelo Moscheta são referências pessoais que colaboraram para um pensamento sobre os modos de operar que levam em conta elementos gráficos e fotográficos em termos sintáticos e semânticos e que estão ligados incondicionalmente à proposições instalativas, audiovisuais, pictóricas, escultóricas, objetuais, demonstrando a expansão das relações intermediárias e rompendo com classificações preponderantes que possam se sobrepor ao conjunto poético apresentado.

A ideia de usar a expressão “(foto)gráfica” como cotejamento, provocação e subterfúgio foi conduzida por uma necessidade de ampliação da percepção sobre os processos, sobre as marcas e sobre a memória. A técnica não trata mais de um fundamento supra-real relacionado a habilidade e maestria do artista, mas passa a exercer ela própria um sentido estrutural que suporta as situações relacionais advindas de proposições historicizadas.

## REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. O valor crítico da gravura de tradução. In: *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 16-21.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DAMISCH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. pp. 7-13.

MOSCHETA, Marcelo. *Marcelo Moscheta*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011.

MOSCHETA, Marcelo. *Site do artista Marcelo Moscheta*. Ano: 2015. Acessado em: 10/01/2015. Disponível em: < <http://www.marcelomoscheta.art.br/> >

RESENDE, Ricardo. A classificação das coisas. In: MOSCHETA, Marcelo. *Marcelo Moscheta*. São Paulo: BEI Comunicação, 2011. pp. 102-139.

ROMO, Sebastián. *Entrevista de Sebastian Romo, vídeo realizado por Alexia Tala para a 8o Bienal do Mercosul*. Vídeo. Canal de Alexia Tala, Youtube, Ano: 2011. Acessado em: 30/12/2014. Disponível em: < <http://youtu.be/943IBGF834U> >

ROMO, Sebastián. *De los órdenes invisibles*. Santiago de Compostela, Cidade do México: CGAC, Museu Carrillo Gil, 2009.